

## „BECKET” de Jean Anouilh la Teatrul Național „I. L. Caragiale”

Cu *Becket* de Jean Anouilh, Teatrul Național bucureștean nu și-a deschis pur și simplu stagiunea, ci și-a inaugurat un program. Un program care deschide perspectiva împlinirii unor revendicări mai vechi, de înnoire și amploare a mijloacelor de expresie, în concordanță cu nivelul actual al artei moderne și cu prestigiul rivnit al instituției.

„Nu m-am dus să caut în cărți cine era cu adevărat Henric al II-lea — nici cine era Becket. Am creat regele de care aveam nevoie, iar din Becket am făcut personajul echivoc care mi-a trebuit” — spune autorul. De ce fel de rege avea nevoie Anouilh? Un monarh ambițios, dornic să-și consolideze puterea de stat, întreprinzător și subiectiv. Becket? Nu știi dacă Becket e un personaj echivoc. E, mai degrabă, construit din echivocuri pe un fond de nedezmințită și consecvență de sine. E un personaj care-și cultivă desăvârșirea, care ani în șir a fost inferiorul monarhului fără a-i putea fi măcar o dată egal; e un personaj conștient de toate astea și poate ar fi rămas numai atât, dacă prietenul și suveranul său n-ar fi comis o mare nesăbuiță. Sigur că între rege și Becket, regele este cel care iubește mai mult, cum spun toți comentatorii; pentru că prietenul său știe să nu fie nesăbuit și se străduiește să-l formeze așijderea. Marca nesăbuiță a monarhului, dincolo de orice rațiuni de stat, este de a-i fi dat lui Becket prilejul de a deveni egal sau în ceea ce privește puterea. Consecvent cu sine, și oarecum eliberat, Becket acționează acum în spiritul noii investiții, adică al consolidării puterii clericale, adică împotriva regelui. Dintre cei doi, regele mi se pare, mai degrabă, construit pe un fond echivoc. Și o asemenea impresie lasă și evoluția protagoniștilor în spectacol: Damian Crișmaru — Regele, Gheorghe Cozorici — Becket. Damian Crișmaru e în profilul regelui, îi are portretul echivoc pe chip și-n manifestări, subliniază complexitatea unui erou șovăielnic, orgolios și generos. sculptură în desăvârșire, din care sar încă așchii vibrînde de marmură. Gheorghe Cozorici, cumpănit, n-a creat un personaj enigmatic; a reliefat superioritatea unui om conștient de trăinicia și întinderea însușirilor sale, dur, inteligent, de o sclipire ascuțită și rece. Față de partenerul său, care se manifestă pe un registru bogat în fațete, el pare a se fi rezervat numai pentru esența personajului. Constanța trăsăturilor relevate astfel îl reprezintă ferm pe Becket, nu și unele aparențe ale sale, drept pentru care atunci cînd ar fi putut totuși să ne apară echivoc, nu e. Cuplul realizează scene de amplă intensitate, dă conflictului echilibru de forță și profunzimi, culminează în grandoare și spectaculos. Dacă mi-a plăcut cum i-a ținut piept lui Gh. Cozorici, de cîteva stagiuni încoace, cineva, atunci îngăduiți-mi să-l numesc aici pe tînărul Ovidiu Moldovan, al cărui certificat de absolvire poartă data 1968, interpretul Călugărului tînăr. Călugărul tînăr urăște exact ceea ce a urît Becket în tinerețea sa, are aceleași idealuri, același elan, cu un plus de fanaticism însă. Călugărul tînăr e, așadar, simbolul tinereții răzvrătite a lui Becket, și poate că nici nu există cu adevărat și numai conștiința prea lucidă a arhiepiscopului îl evocă. Indiferent de ipoteză, înfruntarea celor doi interpreți e de mare clasă, pentru că tînărul știe foarte bine să-și țintuiască adversarul cu privirea și stăpînirea lui de sine.

Regizorul Horea Popescu obține impresionante momente dramatice, confirmînd încă o dată calitățile lui de bun diriguitor al unor manifestări scenice de amplă respirație. Dacă ar fi să-i caracterizăm în cîteva cuvinte contribuția, ar trebui să repetăm, poate, formulări exprimate mai de mult, ori de cîte ori Horea Popescu s-a angajat în manifestări temerare, preluînd ferm și îndrăzneț orientarea întregii echipe spre desăvârșirea fiecărui compartiment, a fiecărui detaliu de joc. Am spune deci că acest autoritar regizor nu-și permite niciodată, după cîte știm noi, să transforme o montare într-un act de expansiune personală, jonglînd cu ipoteze și experiențe îndoielnice, ci caută



**Gheorghe Cozorici (Becket) și Damian Crișmaru (Henric)**



**Ovidiu Moldovan (Călugărul saxon) și Gheorghe Cozorici (Becket)**

întotdeauna expresia cea mai potrivită textului, acordul dinăuntru, care să o poată defini scenic exact și spectaculos. Ne bucură să relevăm aceeași atitudine de complexitate creatoare și aici, unde mîna nevăzutului constructor compune autoritar și dinamic un spectacol al înfruntării supreme a două personalități, dintr-o perspectivă foarte discretă a contemporaneității. El fructifică din plin zestrea unor actori, cum ar fi — pe lângă cei pomeniți mai sus — Constantin Rautchi (Saxonul) și Ana Maria Oțetea (fata lui), bine surprinși în câteva schițe de portret; Ilinca Tomoroveanu (Gwendolin), apariție aureolată de lumină și sensibilitate; Matei Alexandru (Folliot), grav, sigur pe efectele vocii și tonalităților sale; Ileana Stana Ionescu (Regina-mamă) și Mitzura Argezi (Regina), două figuri inteligent caricaturizate; Mihai Fotino (Cardinalul) și Gheorghe Popovici-Poenaru (Papa) — autorul unei compoziții neașteptat de expresive și mature. Cînd regizorul nu o face, cînd mizează parcă numai pe propria lor bunăvoință și inspirație, nu obține ceea ce trebuie și scenele sînt pîndite de oarecare ridicol. Așa se întîmplă cu cvartetul celor patru baroni, care îngroașă mult linia efectului caricatural cu mijloace de estradă (Al. Alexandrescu-Vrancea, Dem. Rădulescu, Marian Hudac, N. Gr. Bălănescu); la fel, cînd au a-și rosti micile tirade, Episcopul de Oxford (Victor Moldovan) și Primul Călugăr (Cosma Brașoveanu). Sînt unele carențe în îndrumarea directă a figurației — bine plasată, de altfel, în ansamblul mișcării spectacolului —, care face uneori numai act de prezență, cu o uitătură neglijentă sau obosită.

Mi se pare că cea mai consecventă cu sine însăși a fost aici Florica Mălureanu, scenografa. Nu știu cum se numesc exact fragmentele acelea mobile de toate formele, care vin de oriunde și din ele însele în cele mai neașteptate poziții, dar e limpede că procedeul a înlesnit sugerarea oricărei ambianțe fără dificultate și fără echivoc. Nu știu cum, un culoar, prin câteva bucățele de podium, ne-a dat senzația că eroii rătăcesc aievea printr-o pădure; o platformă înălțată brusc ne-a suit pe o colină, iar dacă un protagonist și-a aplecat puțin mîna peste o margine de schelă, i-am simțit-o cufundîndu-se în undele unui pîriu. Printre altele, impresionant din punct de vedere scenografic ni s-a părut interiorul catedralei, auster și monumental, al cărui fundal era compus din fișii de pînză și de lumină. Cînd Becket s-a întîlnit cu regele, undeva pe o întindere nesfîrșită, un scripete nevăzut le-a apropiat de rampă peticul de pămînt al întîlnirii și cei doi au venit spre noi, foarte aproape, în raza intimității, ca într-un bun și veritabil efect cinematografic. Consider că scenografia a atins aici adevărata materializare a unei concepții moderne de teatru.

C. Paraschivescu

## „UCIGAȘ FĂRĂ SIMBRIE” de Eugen Ionescu la Teatrul de Comedie

Am parcurs împreună cu Béranger, acest Adam al cosmogoniei ionesciene, esențialele sale aventuri: rezistența în fața contaminării la o oribilă mutație a gândirii colective (*Rinocerii*); elegia demnă în fața morții, cu elogiul implicit al vieții (*Regele moare*); visul lui icaric de înălțare, zborul spre teritoriile eliberate de coșmarul planetei bîntuite de nenorociri (*Pietonul văzduhului*); foamea lui de răspunsuri, căutarea certitudinilor, setea nepotlădă de adevăr, de înțelegere a sensului existenței (*Setea și foamea*). După aceste peripluri peripatetice, ne aflăm (deocamdată) în fața unui Béranger care continuă să fie „de serviciu”, să toarne supă zilnică în străchinile fraților săi de viață — flămînziți — susținut de revelația dragostei eliberatoare. Privindu-l pe acest din urmă Béranger, înțelegem mai bine semnificațiile primei sale aventuri: întîlnirea cu Ucigașul. Văzînd tabloul în întregime, detaliile se detașează proeminent, luminîndu-se concentric. Ceea ce ieri încă părea neînțeles, gratuit, unidimensional, azi, în perspectiva timpului și receptării întregului mesaj, devine foarte limpede. Esențială ni se pare extragerea lui Eugen Ionescu din îngustul catalog al „teatrului absurdului”, certificarea intuiției sale vizionare, a angajării sale la cauza omului, abia azi înțeleasă în toată originalitatea ei. În convorbirile cu Claude Bonnefoy<sup>1</sup>, Ionescu insistă în diferite rînduri asupra imperativului ancorării operci dramatice în realitate: „Dacă opera nu exprimă timpul său, neliniștea timpului său, problemele sau măcar o parte din problemele timpului, ea este proastă. E proastă, fiindcă n-are substanță sau realitate istorică, cu alte

<sup>1</sup> Claude Bonnefoy: „Entretiens avec [www.cimec.ro](http://www.cimec.ro)” — Belfond, Paris 1966.